Vanesa Coscia & Marina Moguillansky

Militantes Kino und transnationaler Aktivismus in Dokumentationen über übernommene Fabriken in Argentinien*

Keywords: documentary, activism, transnational, recovered factories

Schlagwörter: Dokumentarfilm, Aktivismus, Transnational(ismus), besetzte Fabriken

In Argentinien gewannen Fabrikbesetzungen, zusammen mit anderen Protestformen der Arbeiterklasse, nach dem Sturz der zweiten Periode des Peronismus ab 1955 an Bedeutung. Später, gegen Ende der 1980er Jahre entstanden durch Hyperinflation und Unternehmenspleiten neue Besetzungen. Die diesbezüglich bedeutendste Erfahrung aber begann gegen Mitte und Ende der 1990er Jahre, als im Zuge der von Carlos Menem (1989-1999) implementierten neoliberalen Politik der Marktöffnung, Privatisierung und Markt deregulierung Unternehmen vernachlässigt und geschlossen wurden. Die ersten Besetzungen erfolgten 1996 bei *Frigorífico Yaguané* und dem Metallunternehmen SIAM, gefolgt von der Besetzung von *IMPA*, einem weiteren Metallunternehmen, im Jahr 1998. Der Boom der Übernahme¹ von Unternehmen ereignete sich mit Beginn des Jahres 2000 und der Intensivierung des sozialen Konflikts. 2001 verkündete die größte Fabrik Lateinamerikas, *Cerámicos Zanón* aus Neuquén, die Schließung des Werks und wurde durch ihre Arbeiter*innen besetzt, was sich als einer der in Dokumentarfilmen am häufigsten geschilderten Fälle erweist. Während des Jahres 2002 häuften sich die Fabrikbesetzungen in einem Prozess, welcher sich als alternativer Ausweg zum Erhalt von Arbeitsplätzen durch die Selbstverwaltung der Arbeitnehmer*innen darstellt. Diese Fabrikbesetzungen erhielten nicht nur große Aufmerksamkeit in den maßgeblichen Medien des Inlandes, sondern wurden auch von Dokumentarfilmer*innen

* Wir bedanken uns bei Dr. Mariano Mestman, Dr. María Graciela Rodríguez und den Gutachter*innen des vorliegenden Magazins für deren wertvolle Kommentare in Bezug auf diesen Artikel.

1 Im Spanischen sprechen die Autorinnen von „recuperación“. *Recuperar* hat verschiedene Bedeutungen: wiedergewinnen, zurückerobern, bergen, wiederherstellen. Wir folgen der von Arnold und Schwab gewählten Übersetzung als „Übernahme“ (vgl. Hudson 2014: 10).

sowie aktivistischen und unabhängigen Filmschaffenden aus dem In- und Ausland wahrgenommen und porträtiert.

Das Dokumentarkino hat sich im Laufe seiner Geschichte stets an der Schnittstelle zwischen Kunst und Politik verortet. Der Dokumentarfilm wird gewöhnlich gegenüber dem Spielfilm (auch wenn Nuancen und Hybridformen zugestanden werden) und von der audiovisuellen Berichterstattung abgegrenzt (Nichols 1997). Zeitgenössische Theorien des Dokumentarfilms stimmen darin überein, diesen nicht als bloß mimetische Aufzeichnung anzusehen und seine Verbindungen zur Kunst durch die kreative Aufbereitung des Materials, dessen Auswahl, Ordnung, Emphase und Perspektivierung betonen (Plantinga 1997). Andererseits haben verschiedene Konzeptionen des Dokumentarkinos diesem eine inhärente Verbindung zur Politik bescheinigt, indem die Absicht des Dokumentarfilms, die Zuschauer*innen zu überzeugen und Impulse zur Handlung zu geben, hervorgehoben wird. Dennoch wies Jane Gaines (1999) darauf hin, dass die politische Effektivität des Dokumentarfilms idealisierter dargestellt wurde als sie tatsächlich ist, was mit seiner geringen Verbreitung und seinem begrenzten Zugang zu den Zuschauer*innen zusammenhängt. Gemäß der Autorin produziert der Dokumentarfilm vielmehr eine gewisse „politische Mimesis“, welche sich dadurch charakterisiert, dass die Zuschauer*innen zwar empört, aber nicht notwendigerweise zur (politischen) Aktion veranlasst werden.

Das soziale und politische Kino Argentiniens hat eine lange Tradition, wengleich die Entwicklung in unterschiedlichen Etappen mit Hoch- und Tiefphasen verlief. Der Film *La hora de los hornos* (*Die Stunde der Feuer*, 1968, Getino & Solanas), welcher sich den Erfahrungen des Widerstands und der Arbeitskämpfe während der 1960er Jahre annimmt, erwies sich – aufgrund einer provokativen Reflexion über Abhängigkeit und Imperialismus – als ein Türöffner für das Politkino und führte zur Entstehung der Gruppe *Cine Liberación* (*Kino der Befreiung*). Es begann eine Phase der politischen Radikalisierung, der kulturellen Transformation sowie des ästhetischen Experimentierens. Es entstanden verschiedene Gruppen des Politkinos, unter ihnen die Gruppe *Cine de la Base* (*Kino der Basis*) um Raymundo Gleyzer. Einige ihrer Dokumentarfilme nehmen sich der Thematik der Arbeitskämpfe an, wie beispielsweise *Me matan si no trabajo y si trabajo me matan* (*Sie töten mich, wenn ich nicht arbeite und wenn ich arbeite töten sie mich*, 1974, Raymundo Gleyzer). Diese Phase wurde durch die zivil-militärische Diktatur von 1976–1983 abrupt beendet, revolutionäre Filmschaffende wurden zensiert und ins Exil getrieben. Seit der Rückgewinnung der Demokratie folgte das Politkino zwei großen Linien (Lusnich 2009): der Wiederherstellung der Erinnerung und dem Sichtbarmachen der sozialen Exklusion. Auf dieser

zweiten Linie, die Wesenszüge des Politkinos der 1970er Jahre aufgreift, liegen die politischen Dokumentarfilme über Fabrikbesetzungen. Gemäß Maximiliano De la Puente (2007) findet das zeitgenössische, militante Kino in Argentinien seine Vorbilder in der Praxis des militanten Kinos der 1960er und 1970er Jahre. In beiden Fällen entwickelt das militante Kino alternative Praktiken der Produktion, Verteilung und Vorführung. Es wird versucht, die etablierten Strukturen der Filmwirtschaft zu verändern und in manchen Fällen den politischen Zweck über die ästhetische Qualität zu stellen. Das Kino wird als politische Waffe, Werkzeug zur Bewusstseinsbildung und Strategie im Dienste sozialer Bewegungen begriffen.

In der Darstellung der argentinischen Fabrikbesetzungen rund um die Krise von 2001 verbinden sich auf produktive Weise Kunst und Politik, indem militante Dokumentarfilme geschaffen wurden, welche diese Ereignisse erfassen und zu deren Sichtbarkeit sowie einer Gegen-Öffentlichkeit beitragen. Militante Dokumentarfilme sind nach Mariano Zarowsky „Teil der Situationen und sie beteiligen sich an der Entwicklung der Ereignisse als Teil der Bekanntmachung eines Konflikts sowie als Werkzeug von Debatte und Organisation“ (Zarowsky 2004: 68). Sie erfassen die Situation einer übernommenen Fabrik, begleiten Versammlungen und Kämpfe, sie befördern die Verbreitung der Konflikte, favorisieren die Perspektive der betroffenen Arbeiter*innen und tragen so zur Legitimation der Prozesse von Fabrikbesetzungen bei. Für diese Dokumentarfilme ist die Verbreitung an anderen Orten des Kampfes (übernommene Fabriken, Stadtteilversammlungen, soziale Bewegungen) zentral, um solidarische Netzwerke aufzubauen. In dem sie sich an ein konkretes Publikum richten, so Mestman (1995), konstituieren sie sich in ihrer Vorführung selbst als ideologisches und politisches Ereignis.

Militante Dokumentarfilme unterscheiden sich von den großen Massenmedien, die dazu neigen, hegemoniale Sichtweisen zu präsentieren, statt eine kritische Sicht auf soziale Prozesse anzubieten. Werden Arbeitskämpfe nach Logik der Massenmedien erfasst, so wird die soziale Komplexität vereinfacht, essenzialisiert und schematisiert (Coscia 2011). Die Produktion militanter Dokumentarfilme ist untrennbar vom Klima des Protests, das sich nach der Krise von 2001 in Argentinien entwickelte. Die Antworten und Strategien der Kunstszene waren, dass – neben Kundgebungen visueller Künstler, Filmschaffender, Dichter*innen und alternativer Journalist*innen – eine große Anzahl von Gruppen und künstlerischen Kollektiven (unter anderem *Grupo de Arte Callejero* (Straßenkunst Gruppe) und *Taller Popular de Serigrafía* (Völx-Siebdruckwerkstatt) gemeinsam mit politischen und sozialen Organisationen eine aktive Position gegenüber der Situation einnahmen. In diesem Sinne verweist Ana Longoni (2011) darauf, dass die Spuren des künstlerischen

Aktivismus in den neuen Formen der politischen Aktion präsent sind, in denen die Inkorporation der kreativen Dimension in den sozialen Protest hervorsteicht.

Viele der Dokumentarfilme über übernommene Fabriken wurden durch internationale Videogruppen und politische Aktivist*innen realisiert oder konnten auf Finanzierung durch Stipendien oder Institutionen aus entwickelten Ländern zählen. Auf diese Weise entstanden Verbindungen zwischen transnationalem Aktivismus, engagierten Kollektiven von Künstler*innen und sozialen Bewegungen. An dieser Stelle schlagen wir eine Reflexion über die Implikationen dieser Überlappungen von Kunst, Aktivismus und Politik vor, bei der wir insbesondere die Frage der Nord-Süd-Beziehungen durch die Finanzierung sowie die Beteiligung von Regisseur*innen diverser Länder berücksichtigen. Wie artikulieren sich die Logik der Geldgeber von Kunstprojekten, die politischen Forderungen sozialer Bewegungen und die Sichtweise der Regisseur*innen und Filmschaffenden? Welche Auswirkungen und Bedeutungen hat diese transnationale Anordnung auf die Produktion der audiovisuellen Erzählungen, welche die argentinische Krise und ihre sozialen Folgen erfassen? Ist es möglich, ästhetische oder ideologische Anzeichen dieser Artikulationen in den Dokumentarfilmen über übernommene Fabriken aufzuspüren?

Im ersten Teil diskutieren wir die Verbindungen zwischen Dokumentarkino, globalem Aktivismus und transnationalen Netzwerken des antikapitalistischen und antineoliberalen Widerstands. In diesem Zusammenhang untersuchen wir die Auswirkungen der internationalen Finanzierung künstlerisch-politischer Initiativen in der „Dritten Welt“ und beziehen uns insbesondere darauf, wie sich im Falle Argentiniens globaler Aktivismus, Finanzierung und die jüngsten politischen Dokumentarfilme zueinander verhalten. Im zweiten Teil beschäftigen wir uns mit der Analyse von drei Dokumentarfilmen über übernommene Fabriken: *Mate, Ton und Produktion. Zanon – eine Fabrik unter Arbeiterkontrolle* (2003, Ak Kraak & Alavio), *The Take (Die Übernahme)*, 2004, Klein & Lewis) und *Fasinpat* (2004, Incalcaterra). In dieser Analyse versuchen wir, sowohl auf der textuellen Ebene wie auch anhand diverser extra-textueller Fragestellungen, welche für die Verbreitung des Films eine Rolle spielen, die Spannungen zwischen dem Lokalen und dem Globalen zu identifizieren. In unserem Fazit reflektieren wir die Potenziale und die Grenzen der Artikulationsstrategien zwischen dem Dokumentarkino und dem transnationalen Aktivismus.

Globaler Aktivismus, Finanzierung und militantes Kino

Ende der 1990er und Anfang der 2000er Jahre kam eine transnationale Bewegung des politischen Aktivismus auf, welche sich ideologisch gegen

die neoliberalen Politiken und dessen ökonomische, soziale und kulturelle Konsequenzen in unterschiedlichen Teilen der Welt positioniert. Diese Bewegung nahm in Form von gegen die Globalisierung und ihre Konsequenzen einberufenen Zusammenkünften und Foren Gestalt an. Insbesondere dem Weltsozialforum kommt dabei eine zentrale Rolle als Bühne zum Dialog und zur Schaffung von Netzwerken zu. Es kommt seit 2001 und bis heute regelmäßig in verschiedenen Städten der Peripherie (unter anderem Porto Alegre, Brasilien; Bombay, Indien; Caracas, Venezuela; Dakar, Senegal) zusammen. Die Anti-Globalisierungsbewegung ist heterogen und sie vereint – mit bestimmten Konvergenzen, aber auch starken Divergenzen – diverse Akteure der Zivilbevölkerung. Einige interne Strömungen, die sich herausgebildet haben, sind die antikapitalistische und die Ökologie-Bewegung, der Antimilitarismus sowie indigene und Arbeiter*innen-Bewegungen. Es gibt keinen Konsens über Forderungen und ebenso wenig darüber, wie dieses diffuse Netzwerk transnationaler Aktivist*innen zu bezeichnen wäre.²

In einer ersten Annäherung an die Gesamtheit der in den letzten Jahrzehnten in Argentinien entstandenen Dokumentarfilme über übernommene Fabriken, fällt die häufige Anwesenheit von ausländischen (italienischen, deutschen und kanadischen) Filmschaffenden an der Spitze der relevantesten Filme auf. Einige dieser Aktivist*innen identifizieren sich mit der transnationalen Bewegung und dem transnationalen Netzwerk, welches wir anfangs erwähnten, während dies bei anderen nicht explizit der Fall ist. Aus unserer Sicht ist es wichtig, zu reflektieren, unter welchen Bedingungen die Realisierung dieser Dokumentarfilme möglich wurde und welche Implikationen die Unterstützung durch Geldgeber und Individuen der Ersten Welt bezüglich der Finanzierung, Produktion sowie der nachfolgenden Verbreitung hatte. Einige dieser Filme, welche den in Argentinien eingetretenen Prozess der Übernahme von Fabriken als „Alternative“ zur Arbeitslosen- und Armutskrise darstellten, ordneten das argentinische Beispiel auch im globalen Maßstab ein, also in eine „neue“ Art und Weise, den wirtschaftspolitischen Anpassungen entgegenzutreten, die in vielen Teilen der Welt seit den 1990er Jahren durchgeführt wurden. Die Alternative bestand in der Selbstverwaltung der Fabriken unter Kontrolle der Arbeiter*innen, die so als eine beispielhafte Erfahrung konstituiert wurde.

Das maßgebliche Auftreten von Geldgebern aus Europa und Kanada sowie von Regisseur*innen, welche die argentinische Krise aus ihrer eigenen Sichtweise lesen und sie in einer Serie von Protesten auf globalem Niveau einordnen, legt im Rahmen der asymmetrischen Nord-Süd-Beziehungen

2 Die Bezeichnungen schwanken zwischen Anti-Globalisierung, Altermondialismus und Alterglobalisierung, wobei letztere das Bestehen positiver Vorschläge gegenüber bloßer Opposition hervorheben.

mindestens zwei Arten von Implikationen nahe. Einerseits auf der inhaltlichen Ebene, also bezüglich der Spannungen, welche in der Erzählstruktur der produzierten Filme erscheinen: in den Dialogen zwischen Regisseur*innen und Arbeiter*innen, in Kontextualisierungen zur Orientierung der Zuschauer*innen, in der Einordnung in andere nationale und internationale Kämpfe, im Gebrauch von Sprache und Untertiteln sowie von Tonspur und Filmmusik usw. Andererseits auf der Ebene der Verbreitung: Auf welchen nationalen und internationalen Filmfestivals wurden die Filme gezeigt? Was sind die Netzwerke, welche man für ihre Verbreitung nutzte – andere übernommene Fabriken, Kulturzentren, Universitäten – und was bedeutet die eine oder andere Art der Auswahl?

Um die Ereignisse der Finanzierung mittels Fonds und ausländischer Agenturen in Bezug auf die Dokumentarfilme über übernommene Fabriken in Argentinien zu untersuchen, fertigten wir eine Tabelle an, welche die Titel, Themengebiete und die Finanzierung für jedes einzelne Beispiel erfasst (s. die Tabelle *Dokumentarfilme über übernommene Fabriken 2000-2010*, S. 461f). Als Auswahlkriterium wählten wir in Argentinien realisierte Dokumentarfilme (länger als 30 Minuten) über übernommene Fabriken, die zwischen 2000 und 2010 produziert wurden.³

In der Gesamtheit der Dokumentarfilme erscheint die führende Rolle ausländischer Finanzierung durch europäische und kanadische Fonds notorisch. Von den sieben Filmen wurden vier von ausländischen (deutschen, französischen, italienischen und kanadischen) Regisseur*innen realisiert und fünf konnten mit der Unterstützung durch Fonds ausländischer Geldgeber rechnen. Nur einer der Dokumentarfilme erhielt einen Zuschuss des Nationalen argentinischen Instituts für Kino und audiovisuelle Kunst (INCAA): *Grissinopoli*. Ein weiterer Dokumentarfilm ragt heraus, der von lokalen Künstler*innen aus Neuquén produziert und weder mit in- noch ausländischen finanziellen Mitteln, sondern gänzlich aus eigenen Mitteln der Regisseur*innen finanziert wurde (*De guerreros y maestros*). *Mate, Ton und Produktion* wurde aus Mitteln des militanten Filmkollektivs Ak Kraak aus Berlin und in Zusammenarbeit mit der lokalen Gruppe *Alavío* realisiert. Die Filme mit einer ausländischen Beteiligung oder Vollfinanzierung weisen eine gewisse Heterogenität auf; einige konnten auf diverse Unterstützungsfonds zurückgreifen (wie *The Take*) anderen wurden durch Videoaktivist*innen

3 Zudem existieren vier Dokumentarfilme zwischen 18 und 25 Minuten, von welchen jeder einzelne den Prozess des Kampfes und der Besetzung der Textilfabrik *Brukman* schildert: *Control Obrero* (*Arbeiterkontrolle*, 2001), *La Fábrica es nuestra* (*Die Fabrik ist unsere*, 2002), *Obreras sin patrón* (*Arbeiterinnen ohne Chef*, 2003) und *4 estaciones* (*4 Jahreszeiten*, 2004). Diese Dokumentarfilme wurden (co-)produziert durch die Grupo Boedo Films, Contraimágenes (Gegenbilder) und Kino nuestra Lucha (Kino unser Kampf).

Dokumentarfilme über übernommene Fabriken 2000-2010		
Titel	Themengebiet	Finanzierung
<p><i>Mate, Ton und Produktion. Zanón – eine Fabrik unter Arbeiterkontrolle (Mate y Arcilla. Zanón bajo control obrero)</i> 2003 Susanne Dzeik, Kirsten Wagenschein, Berlín Ak Kraak und Grupo Alavío 53 Minuten</p>	<p>Aus der Sichtweise der Arbeiter*innen wird die Besetzung und Übernahme der Keramikfabrik Zanón in der Provinz Neuquén geschildert.</p>	<p>Grupo Alavío Berliner Gruppe Ak Kraak</p>
<p><i>Fasinpat, fábrica sin patrón (Fabrik ohne Chef)</i> 2004 Daniele Incalcaterra 63 Minuten</p>	<p>Schildert die Geschichte der Zanón Fabrik seit seiner Entstehung bis zu seiner Besetzung mittels Archivaufnahmen und Zeitzeugenberichten durch die Arbeiter*innen</p>	<p>DI producciones und TSI (Televisione Svizzera Italiana); Digilab und Sudacine</p>
<p><i>Grissinopoli</i> 2004 Darío Doria 81 Minuten</p>	<p>Erzählt im Gegenwartsmodus den Prozess von Besetzung und Zurückgewinnung einer Backwarenfabrik in Buenos Aires von Seiten der Arbeiter*innen</p>	<p>Nationales Sekretariat für Kultur, COSUDE (Schweizer Agentur für Entwicklung und Kooperation), INCAA (Argentinisches Filminstitut), Visions du Réel (Fest. Int. de Cinéma de Nyon, Suiza), Productora A4 Films</p>
<p><i>The Take (Die Übernahme)</i> 2004 Naomi Klein & Avi Lewis 87 Minuten</p>	<p>Argentinien als Schauplatz des Zusammenbruchs von Neoliberalismus und Globalisierung, aber auch seiner Alternativen durch Übernahme von Fabriken. Konzentriert sich auf das Fallbeispiel des Autoteilezulieferers Forja aus der Provinz Buenos Aires</p>	<p>Barna-Alper Productions und Klein Lewis Productions in Kooperation mit dem National Film Board of Canada</p>

<p><i>Recuperada I y II</i> (<i>Übernommen I & II</i>) 2004 & 2006 Julie Lastmann 85 Minuten</p>	<p>Die französische Regisseurin interviewt – zunächst 2003 und später 2006 – Arbeiter*innen von vier besetzten Fabriken (Grissinopolis, Chilavert, Gráfica Patricios und Zanón)</p>	<p>Unterstützung durch den Ethos Challenge Conseil (Frankreich)</p>
<p><i>Corazón de Fábrica / Herz der Fabrik</i> 2008 Virna Molina & Ernesto Ardito 120 Minuten</p>	<p>Erzählt die Geschichte der Zanón-Fabrik von seiner Gründung bis zu seiner Besetzung und Zurückgewinnung aus der Perspektive der Arbeiter*innen</p>	<p>Realisiert durch das Jan-Vrijman-Stipendium aus Amsterdam (IDFA) und des Altercine-Stipendiums aus Kanada</p>
<p><i>De guerreros y maestros</i> (<i>Von Kriegerern und Lehrern</i>) 2007 Marta Such & Santiago Cufari 72 Minuten</p>	<p>Die bildende Künstlerin Marta Such dokumentiert ihre Erfahrungen in Bezug auf das Porträtieren und Abbilden der Leben und Kämpfe der Arbeiter*innen von FASINPAT, ehemals Zanón und mittlerweile unter Kontrolle der Arbeiter*innen</p>	<p>Mit eigenen Mitteln selbst finanziert</p>

selbst finanziert (wie *Mate, Ton und Produktion*). In der Gesamtschau der audiovisuellen Produktionen im ausgewählten Zeitraum ist jedoch offensichtlich, dass die Unterstützung durch transnationale Netzwerke und internationale Fonds eine Schlüsselrolle für deren Realisierbarkeit spielte.

Im Gegensatz dazu kam es in späteren Jahren zu einer häufigeren Realisierung von Dokumentarfilmen und selbst von fiktiven Spielfilmen über übernommene Fabriken, welche mit nationalen Zuschüssen produziert wurden, was möglicherweise auf eine gewisse Affinität und politische Unterstützung der Arbeiter*innen-Kooperativen durch Teile der Regierungen von Néstor Kirchner (2003-2007) und Cristina Fernández de Kirchner (2007-2011 & 2011-2014) zurückzuführen ist. Zudem wirkte sich die Veränderung der audiovisuellen Finanzierungspolitik durch das INCAA aus, welche den Zugang zu Krediten und Zuschüssen für Dokumentarfilmer*innen wieder erleichterte. In Bezug auf die neuesten Produktionen über übernommene Fabriken lassen sich die Telenovela *La Leona* (*Die Löwin*, 2016, Pablo Lago

& Susana Cardozo), welche im Free-TV ausgestrahlt wurde, der fiktionale Spielfilm *Industria Nacional* (*Nationale Industrie*, 2011, Ricardo Díaz Iacoponi), einige Kurzspielfilme (*Eslabón 16*, *Fábricas*, *Geografías*) und *Sin Patrón. La revolución permanente* (*Ohne Chef. Die permanente Revolution*, 2014), welcher von den *Documentalistas de Argentina* (Dokumentarfilm-schaffende Argentiniers, DOCA), der Fakultät für Architektur, Design und Urbanismus von der *Universidad de Buenos Aires* und dem *Colectivo Documental Semillas* (*Dokumentarfilm Kollektiv Samen*) realisiert und produziert wurde, hervorheben. Die Mehrheit dieser Produktionen erhielten irgendeine Form offizieller Unterstützung (sei es vom INCAA, vom *Canal Encuentro* oder vom argentinischen Bildungsministerium).⁴

Die militanten Dokumentarfilme über übernommene Fabriken schaffen epische Erzählungen, prägnante audiovisuelle Aufzeichnungen, welche die Zuschauer*innen auffordernd ansprechen. Diese Bilder erschüttern, laden zur Reflektion und zur Aktion ein und entfachen, abhängig von den Umständen der Aufführung und der Antwort der Zuschauer*innen, ein politisches Feuer. Es sind Bilder, die, wie Georges Didi-Huberman (2013) sagt, im Kontakt mit der Realität entflammen. Er greift hier eine Metapher auf, die regelmäßig im Nachdenken über das politische Kino Argentiniers verwendet wird. Wie verbinden sich durch diese Dokumentarfilme die Dimensionen des globalen Aktivismus mit der Finanzierung und Realisierung von Projekten in Kombination mit lokalen und internationalen Gruppen und Agenturen? Welche Auswirkungen haben diese Artikulationen in Bezug auf die Textualität der Dokumentarfilme, hinsichtlich der sozialen Interaktionen, welche sie erfassen, und bezüglich der Interpretationen und Kontextualisierungen der Geschichten übernommener Fabriken? Im folgenden Abschnitt präsentieren wir eine Analyse dreier dieser Dokumentarfilme über übernommene Fabriken in Argentinien: *Mate, Ton und Produktion. Zanon – eine Fabrik unter Arbeiterkontrolle* (2003), *The Take* (2004) und *Fasinpat* (2004). Wir analysieren den transnationalen Charakter dieser Erzählungen, die Form, in welcher der Konflikt auf der lokalen, nationalen oder globalen Bühne kontextualisiert wird, sowie die Spannungen, die in einigen Fällen bei der Befragung der repräsentierten Subjekte durch die Dokumentarist*innen entstehen.

4 In der Tat schlug sich die Unterstützung des Staates bezüglich der Entwicklung übernommener Betriebe in Form diverser Zuschüsse, Finanzierungen sowie gesetzlicher Regelungen und Vorschriften nieder (Konkursgesetz von 2010; Besizenteignungsgesetz von 2011). Einer der Arbeiter der Kooperative *Herramientas Unión* bekräftigte: „Mit dem Staat geht es uns besser. Da sind wir ein ganzes Stück vorangekommen. Der Staat arbeitet gut mit den Fabriken zusammen. Wir haben schon mehrere große Subventionen von den Ministerien für Arbeit und für soziale Entwicklung bekommen.“ (Hudson 2014: 43)

Spannungen und Ambivalenzen: Dokumentarfilme über übernommene Fabriken

Die Auswahl der analysierten Dokumentarfilme beruht auf drei Kriterien: Erstens handelt es sich um Dokumentarfilme, welche zeitnah zur Krise von 2001 die Besetzung der Zanón-Fabrik und damit einen der paradigmatischen Fälle erfassen. Die thematische Kohäsion erlaubt es uns, die unterschiedliche stilistische Aufbereitung des gleichen Falles in jedem einzelnen der Dokumentarfilme gründlich zu untersuchen. Zweitens handelt es sich um Dokumentarfilme, welche unter Beteiligung ausländischer Regisseur*innen oder internationaler Finanzierung entstanden. Drittens handelt es sich um Dokumentarfilme mit einer relativ hohen Verbreitung, was sie zu Referenzpunkten für das Thema gemacht hat. Unsere Analyse zielt darauf ab, die Modalitäten der Repräsentation des Konflikts, die Art der verwendeten audiovisuellen Materialien, die Konstruktion des *Ethos* der Aussage (Enunziation) der Regisseur*innen sowie die Modellierung einer potenziellen Zuschauer*innenschaft zu untersuchen. Darum haben wir für jeden einzelnen Dokumentarfilm die Räume der Vorführung und Verbreitung identifiziert.

Mate, Ton und Produktion schildert die Besetzung und Übernahme der Zementfabrik Zanón in der Provinz Neuquén im argentinischen Patagonien. Der Film wurde durch das Videokollektiv Ak Kraak (welches aus Berlin stammt und weltweit an verschiedenen Orten politische Dokumentarfilme produzierte und produziert) und der Grupo Alavío (einem Kollektiv argentinischer Videofilmer*innen, welche sich dem militanten Dokumentarfilm widmen) realisiert. Die Grupo Alavío entstand 1993 und definiert sich eher als Aktivist*innen-Gruppe denn als Gruppe von Filmschaffenden. Ihr erster Langfilm *Viejos son los trapos* (*Alt sind die Lappen*, 1993) handelt von einer Rentner*innen-Demonstration. Unter den späteren Dokumentarfilmen ragen *El rostro de la dignidad* (*Das Gesicht der Würde*, 2002) über die Bewegung arbeitsloser Arbeiter*innen aus Solano und *Bruckman, obreras en lucha* (*Bruckman, Arbeiterinnen im Kampf*, 2003) über die übernommene Textilfabrik, heraus. Das Kollektiv von Videoaktivistinnen Ak Kraak formierte sich 1989 im Kontext der Kämpfe der Bewegung von Hausbesetzungen in Ostberlin nach dem Mauerfall. Es wurden Filme in diversen Ländern⁵ realisiert, welche stets politisch und gesellschaftlich

5 Ein interessantes Beispiel ist der Dokumentarfilm *Entre muros y favelas* (*Zwischen Mauern und Favelas*) (2003), welcher in Zusammenarbeit zwischen Ak Kraak, Tv Tagarela und der Gruppe A TREVER in Rio de Janeiro realisiert wurde. Er schildert den Kampf um Gerechtigkeit von Favela-Familien, deren Kinder von der Polizei strafflos ermordet wurden.

sensible Themen beleuchteten, unter anderem Antifaschismus, Immigration, Hausbesetzungen, Anti-Globalisierungsbewegung, Anarchismus, Queer Bewegung, Arbeitskämpfe. Die Gruppe verbreitet ihre Produktionen auf diversen öffentlichen Plattformen: In sozialen Zentren, kommunalen Kinos, Bars, besetzten Fabriken usw. Gemeinsam mit anderen Filmschaffenden, Journalist*innen und Fotograf*innen, welche zwischen 2001 und 2002 ein Kollektiv der Gegenöffentlichkeit bildeten, realisierten Ak Kraak und die Gruppe Alavío zudem den Dokumentarbericht *Argentina Arde n°1 (Argentinien brennt Nr. 1)*. Außerdem wurde der Kurzfilm *Bloqueo al Polo Petroquímico (Blockade des Petrochemischen Industriegebiets, 2002)* in Zusammenarbeit realisiert.

Die Anfangsszene von *Mate, Ton und Produktion* zeigt ein düsteres Bild von vom Wind aufgewirbelten Plastiktüten und Papieren im Außenbereich der Keramikfabrik Zanón, während man aus dem Off die Stimme einer Arbeiterin hört, die sagt:

Ich bin hier, weil ich es so entschieden habe. Es gab zwei Optionen: Den Kampf bis zum Ende fortführen oder nach Hause gehen und abwarten, was passiert. Ich entschied mich dafür, weiter zu kämpfen.

Zu Klängen von instrumentaler Trommelmusik und Wind wird zu einer Aufnahme der Karte von Argentinien überblendet, auf der die Provinz Neuquén herangezoomt wird, in der sich die Fabrik befindet. Nach einer Totalen bei Nacht von außen auf das Gelände wird ein Plakat mit dem Logo der Firma gezeigt. Im Gegensatz zu dieser düsteren Filmeröffnung ist das Ende des Dokumentarfilms von der Helligkeit einer unter freiem Himmel gedrehten Szene geprägt, welche uns den Himmel zeigt, während man die hoffnungsvollen Stimmen der Fabrikarbeiter*innen hört, die von ihren Hoffnungen und Träumen berichten. Indem der Dokumentarfilm einen Bogen von der Dunkelheit zum Licht führt, wird sich einer Metapher bedient, welche die Organisation und den Kampf mit einem Prozess der Aufklärung gleichsetzt. Diese Metapher wiederholt sich, wenn auch anders artikuliert und kontextualisiert, in anderen Dokumentarfilmen.

Die Struktur des Films bietet Aufnahmen im Tempus der Gegenwart vom Kampf und der Organisation der Fabrikarbeiter*innen. Die Dokumentarfilmerinnen, zwei deutsche Videoaktivistinnen von Ak Kraak, besichtigen die Anlagen begleitet von Arbeiter*innen, während diese ihnen die Maschinen zeigen und die Produktionsprozesse erklären: Sie besichtigen die Kantine, die Umkleide- und Versammlungsräume. In diesen Szenen wird eine Handkamera benutzt, während bei den Interviews gewöhnlich ein Stativ zum Einsatz kommt. Es werden zahlreiche Interviews mit Arbeiter*innen

eingespielt, die von ihren Erfahrungen berichten und nicht nur einen Eindruck von der Gegenwart vermitteln, sondern auch von der Vergangenheit der Fabrik sowie von den Prozessen des Kampfes, den sie durchlaufen mussten. Während die Interviewten ihre Erzählungen entfalten, werden ihre Berichte mit Archivmaterialien wie Fotografien und Videoaufnahmen bebildert. Unter den Archivmaterialien erscheinen Nachrichtensendungen und Teile anderer Dokumentationen, die ikonische Bilder der argentinischen Krise beinhalten (Wasserwerfer in Szenen der Repression, Demonstrant*innen mit Gesichtsschutz, um sich vor Tränengas zu schützen; Einkaufswagen während der Plünderungen; Protestschilder). Diese Bilder kommen als historische Referenz zum Einsatz – wie Mariano Mestman (2013) sagt, in Anlehnung an die klassischen Traditionen des Dokumentarfilms –, dienen also dazu, die Erzählungen der Interviewten zu verifizieren und historisch zu verankern.

Dieser Dokumentarfilm ist mit einer kontrapunktischen, rhythmischen Erzählstruktur aufgebaut: Auf der einen Seite eher narrative, informative und analytische Passagen, in denen die Geschichte der Fabrikbesetzung mit Hilfe von an Ort und Stelle mit den Arbeiter*innen gemachten Interviews rekonstruiert und mit Archivmaterialien illustriert wird. Auf der anderen Seite Passagen, die den Arbeitsprozess audiovisuell beschreiben und als deskriptive Pausen funktionieren. Letztere zeigen Bilder der Werkzeuge und Maschinen aus der Produktion, begleitet von Instrumentalmusik, die mechanische Klänge miteinbezieht, welche wir mit dem Betrieb von Industriemaschinen assoziieren. Diese Ästhetisierung der Fabrikwelt, die überbordende, ästhetisierende und ein wenig idealisierende Darstellung der Produktionsprozesse, der Arbeitswelt und der Fabrik aus einer Innenansicht, steht im Kontrast zur Unsichtbarkeit von Arbeit und einer Repräsentation durch die Außengrenzen (das Fabriktor) in großen Teilen des Kinos des 20. Jahrhunderts. Während der Schutz des Innenlebens, die Abriegelung und die Geheimhaltung der Produktionsprozesse für industrielle Fabriken von zentraler Bedeutung waren, so ist für besetzte und von ihren Arbeiter*innen selbstverwaltete Fabriken die Öffnung für die Gemeinschaft (und für die Dokumentarfilmer*innen) von strategischer Bedeutung, da ihnen dadurch gesellschaftliche Legitimität zukommt und ermöglicht wird, eine positive Identität zu konstruieren, ihren Kampf sichtbar zu machen und dadurch einen gewissen Schutz innerhalb ihrer verwundbaren Situation zu erlangen.

In einigen Szenen können Situationen beobachtet werden, die eine Spannung offenbaren, welche mit der Anwesenheit und deutschen Herkunft der Regisseur*innen zusammenhängen. Die Dokumentarfilmer*innen tauchen bei Rundgängen durch die Fabrik auf, führen Interviews und reden mit den Arbeiter*innen; ihre Körper und Stimmen werden sichtbar und hörbar, zeigen

Markierungen ihrer „Andersartigkeit“, nicht nur in ihnen selbst, sondern auch in den Reaktionen, die bei ihren Gesprächspartnern hervorgerufen werden. In einer Schlüsselszene wird Raúl Godoy, einer der Arbeiter der Zanón-Fabrik und Aktivist des *Partido de los Trabajadores Socialistas* (*Sozialistische Arbeiterpartei*, PTS)⁶, von den Regisseurinnen interviewt und man hört ihn über die Situation der Firma, des Landes sowie über die Ursprünge der Krise reflektieren. Der Interviewte schlägt vor, die Situation Argentiniens als die eines unterentwickelten und durch den transnationalen Kapitalismus sowie ausländische Kräfte ausgebeuteten Landes der Peripherie zu beschreiben:

Die Situation Argentiniens, wie auch von vielen anderen lateinamerikanischen Ländern der sogenannten Dritten Welt, ist die eines äußerst abhängigen und durch Staaten des Zentrums ausgebeuteten Landes, im Wesentlichen durch die USA wie auch durch europäisches Kapital. Das Gas besitzt eine französische Firma, Repsol⁷ ist eine spanische Firma, es handelt sich also um Länder, die reich an natürlichen Ressourcen sind [...]. Argentinien produziert Lebensmittel für 300 Millionen Menschen [...] und dennoch sterben hier Leute an Hunger; es existiert enormes Elend, all dies gibt es auch aufgrund der Ausbeutung, welche wir durch andere Staaten erleiden, zusätzlich zu der durch unsere eigenen Chefs. [min. 7-8]

Während er erzählt und eine Erklärung vorschlägt, welche die argentinische Krise im Rahmen der imperialistischen Ausbeutung erläutert, scheint es dem Interviewten unangenehm, als er sich dessen bewusst wird, dass seine Gesprächspartnerinnen Teil der entwickelten Welt sind, welche er „beschuldigt“, Argentinien auszubeuten. Dies lässt sich anhand der Pausen und Auslassungen in seiner Erzählung erkennen: Nachdem er betont, es handele sich vornehmlich um die USA, macht er eine Pause und man bemerkt ein gewisses Unbehagen in seinem Unterton, wenn er sagt, „auch europäisches Kapital“. Ohne zu Zögern hebt er dann die französischen und spanischen Beispiele hervor, ohne auch nur eine Bemerkung über Deutschland zu machen, eines der kapitalkräftigsten Länder der Europäischen Union. Später fährt Godoy damit fort, der Interviewerin zu erklären, wie sich die argentinische Krise des Jahres 2001 entwickelte und aus diesem Kontext die Besetzungen von Fabriken entstanden. Insofern die Erzählung für eine ausländische Gesprächspartner*in ohne argentinische Geschichtskennntnisse nachvollziehbar sein soll, werden die geschichtlichen Prozesse

6 Godoy ist eine der bedeutendsten Autoritäten des wiederbelebten *Sindicato de Obreros y Empleados Ceramistas de Neuquén* (*Gewerkschaft der Arbeiter und Angestellten des Keramiksektors in Neuquén*, SOECN), eines gewerkschaftlichen Verbands mit antibürokratischer Tendenz, welcher seit dem Jahr 2000 die Arbeiter*innen der Fabrik repräsentiert.

7 Spanischer Erdölkonzern (Anm. d.Ü.).

vereinfacht – unterstützt durch die „Illustration“ mit eingefügten Archivaufnahmen, sodass die politischen Besonderheiten und Verantwortlichkeiten verwischen. Dennoch zeichnet sich *Mate, Ton und Produktion* durch seine Bemühungen aus, die konfliktreichen und widersprüchlichen Aspekte der Prozesse des Kampfes dieser Periode darzustellen und so die idealisierte „Erzählung“ zu demontieren, zu deren Konstruktion die Arbeiter*innen nach Juan Pablo Hudson (2014) in Bezug auf ihre Geschichte neigen.⁸

Eine andere Situation, in welcher die nationale Herkunft der Regisseurinnen deutlich wird, ist die Szene, in der Godoy sich auf den Kontext der weltweiten Krise und der Kämpfe in verschiedenen Teilen der Welt bezieht:

[...] die Prozesse in Italien und Spanien zu lösen [...] in Deutschland kenne ich weniger soziale Bewegungen, seit längerer Zeit habe ich von keinen größeren Bewegungen gehört [...] was in Argentinien geschah war, dass wir uns auf den Ursprung des Problems konzentrierten, wir attackierten den Privatbesitz, weil er uns tötete. Vielleicht ist dies nicht die Situation im heutigen Europa, aber es gibt vergleichbare Elemente... [min. 34-35]

In dieser Szene scheint der Interviewte sich unbehaglich zu fühlen, die Regisseurinnen auf die Situation in Deutschland hinzuweisen, welche im Vergleich zum weltweiten Reigen gesellschaftlicher Reaktionen auf die Ausbeutung und Krise des Kapitalismus, wenig kämpferisch ist. Indem er mit gewisser Bescheidenheit darauf hinweist, nicht sehr viele Kenntnisse über den deutschen Fall zu besitzen, mäßigt Raúl Godoy seine Aussagen.

Zu guter Letzt kann man die Außenansicht der argentinischen Krise durch die stetigen Hinweise auf lokale Elemente beobachten, welche bei den deutschen Dokumentarfilmer*innen möglicherweise Beachtung fanden. Der Tango begleitet zahlreiche Szenen des Dokumentarfilms, insbesondere der Elektro-Tango, welcher eines der international verbreitetsten Produkte der letzten Jahre ist; in Nahaufnahmen fokussiert die Kamera (bei Kundgebungen, in der Fabrik, während der Interviews) Mate, Wasserkessel und Thermoskanne.⁹ In einer Unterhaltung, die in einer Fabrikküche stattfindet,

8 In diesem Sinne werden Zeitzeugenaussagen über die Schwierigkeiten der Interessenartikulation zwischen den besetzten Fabriken und der Arbeitslosenbewegung, die Widersprüche zwischen den Kämpfen, um bessere Arbeitsbedingungen und ein besseres Gehalt auf der einen Seite und die Notwendigkeit einer Arbeitsstelle auf der anderen Seite, gesammelt. Auch wird auf die Brüche zwischen der Arbeiterbewegung und den Stadtteilversammlungen hingewiesen. Schließlich wird, wenn auch oberflächlich, die Frage der Geschlechterverhältnisse in den besetzten Fabriken thematisiert.

9 Es ist anzumerken, dass einige Firmen es in den Produktionsräumen verboten hatten, zu rauchen, zu essen und Mate zu trinken, während man dies nach der Übernahme wieder erlaubte. Doch es überwiegen jene Nahaufnahmen, die den Mate und seine Utensilien ins

fragt einer der Arbeiter die Dokumentarfilmerin, was sie trinken will, bevor er ohne zu Zögern selbst antwortet: „Du trinkst Saft“. Sie fragt nach dem Grund, erhält aber keine Antwort. Der Mann wechselt das Thema – oder vielleicht setzt er das Thema von Identität und Andersartigkeit auch fort, welches hier impliziert wird – indem er die Dokumentarfilmerin bittet: „Lichte mich schön ab, filme mich als Blonder, dass du mich ja nicht dunkelhaarig filmst. Als ich klein war, war ich blond.“

Andererseits ist es, was das Feedback zwischen Regisseurinnen und Arbeiter*innen betrifft, wichtig hervorzuheben, dass „die Arbeiter*innen aller drei Schichten“ bei einer Aufführung der Rohfassung in der Fabrik „aufhörten zu arbeiten (...). Es fanden Versammlungen statt, wo man diskutierte; die Arbeiter*innen (...) fühlten sich richtig wiedergegeben, man hatte sie mit Respekt porträtiert“ (Servedio & Torres 2004: 10). Auf diese Weise wurden die Kommentare und Empfehlungen der Arbeiter*innen in der finalen Version des Dokumentarfilms berücksichtigt.

Was die Verbreitung von *Mate, Ton und Produktion* anbelangt, so war diese ziemlich groß und fand fast immer in alternativen Aufführungsräumen statt, im Unterschied zum Film *The Take*, der auch kommerzielle Kinoaufführungen hatte. In Argentinien wurden Kopien von *Mate, Ton und Produktion* in anderen übernommenen Fabriken, bei militanten Filmfestivals oder bei *Piqueteros*¹⁰, in Stadtteilversammlungen, in Räumlichkeiten linker politischer Parteien sowie verschiedener sozialer Bewegungen aufgeführt. Der Dokumentarfilm war online auf den Seiten von Organisationen wie dem PTS sowie der Gruppe Alavío verfügbar. Außerhalb Argentiniens wurde der Film in Deutschland verbreitet, woher die Gruppe der Regisseurinnen von Ak Kraak stammt, aber auch in anderen Ländern, insbesondere jenen, die – wie Spanien, Griechenland und Italien – in den letzten Jahren eine ökonomische und soziale Krise durchliefen. Er wurde bei Gewerkschaften, besetzten Fabriken, Festivals, sozialen Organisationen und politischen Parteien vorgeführt. Ebenso ist der Film durch Onlineportale und Websites dieser Länder abrufbar, zum Beispiel auf der Seite der *Unión de Juventudes Comunistas (Verband der kommunistischen Jugend)* in Spanien oder auf dem Portal *Workerscontrol.net*. Zudem wurde im Jahr 2011 eine Version des Dokumentarfilms mit griechischen Untertiteln auf *Youtube* hochgeladen, auf einem der Höhepunkte der wirtschaftlichen Krise Griechenlands.

Zentrum rücken und damit mehr das „Argentinische“ markieren, als auf eine Veränderung der Organisation der Arbeitsweise hinzuweisen.

10 *Piqueteros* sind meist arbeitslose Demonstrant*innen, die durch Straßen- und Unternehmensblockaden auf ihre schlechte wirtschaftliche Situation und ihre Forderungen aufmerksam machen (Anm. d.Ü.).

Diese Version hatte bis heute circa 1500 Abrufe. Derzeit kann der Film auf verschiedenen Webseiten als *stream* gesehen werden und ist auch auf dem *Foro Rebelde Mule* unter der Rubrik Dokumentarfilme zum Download abrufbar, wo er mehr als 6500 Abrufe zählt.

The Take (Die Übernahme, 2004) ist ein von den Kanadier*innen Naomi Klein und Avi Lewis gedrehter Dokumentarfilm, welcher durch *Barna-Alpery* und *Klein Lewis Producciones* produziert und durch das kanadische National Film Board koproduziert wurde. Dieser Spielfilm war in der offiziellen Auswahl der Biennale von Venedig und gewann auf dem Kinofestival von Los Angeles den Preis des American Film Institute für den besten Dokumentarfilm. Klein ist eine bekannte Journalistin, Aktivistin der Anti-Globalisierungs-Bewegung und Autorin der Bücher *No Logo! der Kampf der Global Players um Marktmacht* (2001) sowie *Die Schock-Strategie. Der Aufstieg des Katastrophen-Kapitalismus* (2007).¹¹ Der Dokumentarfilm schildert den Konflikt im Fall Forja, eines im Jahr 2001 geschlossenen Autozulieferers der Provinz Buenos Aires, der danach durch seine Arbeiter*innen besetzt wurde und nach einiger Zeit die Produktion wieder aufnahm. Dieser Konflikt findet im Rahmen der globalen Kämpfe gegen die neoliberale Politik statt, welche in verschiedenen Teilen der Welt zu Armut, Arbeitslosigkeit und Fabrikschließungen führt.

Die Eröffnungsszene bietet einen Rundgang durch eine der peripheren Zonen von Buenos Aires. In einer langen Kamerafahrt werden verwahrloste urbane Gegenden, eingefallene Gebäude, geschlossene Tore, aufgegebene Fabriken, oxidierte Schlösser und Maschinen abgelichtet; einige Kinder spielen den Versuch, eine geschlossene Tür aufzubrechen. Die Stimme aus dem Off markiert diese Bilder als Teil eines generischen Ortes („Herzlich willkommen in der globalisierten Geisterstadt. Dies ist Argentinien. Es könnte jeder Ort sein“) und etabliert so eine Äquivalenzkette marginalisierter und ausgebeuteter Städte. Die Bilder stammen aus Buenos Aires und mit dieser Erzählstrategie wird die argentinische Krise von 2001 als Ausdruck des fortgeschrittenen neoliberalen Kapitalismus gedeutet. Später im Film, als Ausdruck der Verkettung des argentinischen Falls mit einem globalen Szenarium, werden Archivbilder von Protestkundgebungen gegen die neoliberale Politik aus Buenos Aires (2001), Seattle (1999) und Südafrika

11 Zudem wurde Klein im Jahr 2004 für ihre Irak-Reportagen, die im *Harper's Magazine* veröffentlicht wurden, der James Aronson Preis für Journalismus zu Themen sozialer Gerechtigkeit verliehen. Sie war Inhaberin des Lehrstuhls *Miliband* der *London School of Economics* und ist Ehrendoktorin im Bereich Recht der Universität *King's College* der Provinz Neuschottland in Kanada.

(2000) eingefügt, was die Interpretation untermauert, dass die Krise das Resultat einer systemischen Politik und der Widerstand dagegen ebenso von globalem Charakter sei.

Während Kundgebungen gezeigt werden, konstruieren sich die Erzählenden selbst als Teil der Anti-Globalisierungs-Bewegung: In einer Szene laufen sie, während sie ihre Gesichter vor dem Tränengas der Polizei schützen. Auf diese Weise positionieren sie sich als engagierte, transnationale Aktivist*innen, die sich selbst als „Journalist-Aktivist*innen“ definieren. In diesem Sinne wird in dem Dokumentarfilm auch ein Ausschnitt eines US-amerikanischen Nachrichtenprogramms eingespielt, in welchem Klein und Lewis selbst interviewt wurden. Der Journalist stellt beide als Anführer*innen der Anti-Globalisierungs-Bewegung vor und fragt sie, während er in die Kamera blickt: „Aber außer zu protestieren, was habt ihr anzubieten?“ Danach maßregelt er Klein in Bezug auf Alternativen, ohne eine Wortmeldung von ihr zuzulassen: „Ihr widersetzt euch ständig, aber schlagt keine Alternativen vor.“ Es werden Archivbilder eingespielt, auf denen unter Polizeipräsenz ein Stacheldraht eingerissen wird. Es handele sich hierbei um „generische“ Bilder, welche auf stereotype Symbole des Arbeiter*innen-Protests anspielen (Mestman 2014). Die Stimme Kleins reflektiert aus dem Off: „Wenngleich er mich keinen Satz ausreden ließ, ist dies ein guter Punkt: Der Protest allein ist nicht ausreichend... du musst zeigen, für was du kämpfst.“ In diesem Rahmen wird das argentinische Fallbeispiel als Teil des globalen Widerstands gegen die neoliberale Politik, aber auch als Modell für Alternativen eingeführt. Die übernommenen Betriebe in Argentinien werden so als Beispiele und konkrete Alternativen zum wildgewordenen Kapitalismus beschrieben.

The Take präsentiert sich als eine politische Intervention, die sich an ein transnationales Publikum richtet und – obgleich auf das argentinische Fallbeispiel fokussiert – die Krise des Kapitalismus und die globalen Widerstandsbewegungen porträtiert. Die kanadische Herkunft der Regisseur*innen, der Filmtitel und die Stimmen in Englisch (mit Untertiteln) und die Paratexte auf der Homepage (<http://www.thetake.org/>) stellen den Film nicht wie eine nationale, sondern wie eine transnationale oder globale Sicht vor. Der Vorspann, in dem der Filmtitel erscheint, folgt auf Bilder von glühendem Eisen in einem industriellen Ofen, in denen ein rot-gelber, Feuer repräsentierender Farbton dominiert. Am dunklen Grund des Ofens erscheint in glut-rot ausgestanzter Schrift der Titel *The Take*. Hier wird eine Metapher formuliert, welche auf das, was man in Argentinien „kocht“ und produziert und gleichermaßen auf den brodelnden Charakter der sozialen Situation im Land hinweist. Der besagte Filmtitel in Fremdsprache bereitet die Zuschauer*in

auf einen Film vor, welcher von Vorherein – obgleich sich auf ein argentinisches Fallbeispiel konzentriert wird – darauf hinweist, dass er aus einer externen Sichtweise erstellt wurde. Dies wird begleitet von der – abwechselnd männlichen und weiblichen – Erzählstimme aus dem Off, welche sich von Beginn an und während des gesamten Dokumentarfilms auf Englisch ausdrückt. Das anvisierte und potenzielle Publikum dieses Films ist global.

In den Aufnahmen zu Beginn des Dokumentarfilms, wird das Zentrum von Buenos Aires in einer Panoramaaufnahme aus der Luft gezeigt, ein steiler nächtlicher Blickwinkel, der den Obelisk als Symbol fokussiert und die Lichter der Stadt hervorhebt. Die Filmmusik stammt von *Gotan Project* (eine der international bekanntesten Tangogruppen Argentiniens, gegründet durch Gustavo Santaolalla, der seinerseits eine wichtige Figur innerhalb der Filmwelt ist) und die Szene kombiniert diesen extradiegetischen Sound mit der Stimme des Erzählers aus dem Off, der Buenos Aires als mit jedweder europäischen oder nordamerikanischen Hauptstadt vergleichbar darstellt, sofern man sie „aus der Luft“ betrachtet. Anschließend wechselt das Bild mit einem Zoom auf den Obelisk zum Tageslicht und aus der Froschperspektive wird die Fassade einer Bank gezeigt, während die männliche Erzählstimme die Proteste der argentinischen Sparer*innen erklärt und ein in Englisch geschriebenes Graffiti auf der Tür der Bank zu lesen ist: „thieves“ (Diebe). In dieser Sequenz lassen sich mindestens zwei Bewegungen feststellen: Erstens die Bewegung von der Nacht, in welcher alles verwechselt werden kann, sogar Buenos Aires mit einer europäischen Hauptstadt, zum Tag, wo das Licht hilft, die Dinge aufzuklären. Nochmals wird mit der Metapher der erhellenden Aufklärung gespielt, in diesem Fall jedoch im Sinne von Kritik, der Schärfung des Blicks, um zu enthüllen und anzukreiden, was tatsächlich auf den Straßen Buenos Aires geschieht (hier wird die Metapher der Aufklärung mit der Sichtweise der Regisseur*innen verbunden, welche als Aktivist*innen versuchen, der Realität den Schleier abzunehmen, während die besagte Metapher im Film *Mate, Ton und Produktion* auf die Aufklärung der organisierten Arbeiter*innen Bezug nimmt). Zweitens, und aufgrund der ästhetischen Gegenüberstellung der Vogel- und Froschperspektive, wird eine politische Metapher Argentiniens entworfen, welche in diesem Fall ein „von oben“, von den Institutionen, und ein „von unten“, vom Alltag der Bevölkerung, der Straßenkinder, die den Müll der hippen Restaurants durchsuchen, symbolisiert. In einem Dokumentarfilm, der hauptsächlich die Arbeitsproblematik thematisiert, lässt sich diese Metapher auf das Verhältnis zwischen Chefs (oben) und Arbeiter*innen (unten) ausdehnen.

Die Anwesenheit der Regisseur*innen im Film ist aufgrund des Einsatzes der Off-Stimmen sowie des gelegentlichen eigenen Auftretens konstant. Ihre

Kommentare erstrecken sich über den gesamten Film und erfüllen diverse deskriptive, narrative und argumentative Funktionen; sie betonen, markieren Pausen, legen Fragen und auch Antworten nahe, kontextualisieren Situationen und erläutern historische Prozesse. Durch den Einsatz der Off-Stimmen und die filmisch-textuelle Organisation legt der Film in seiner Ansprache einen Gegensatz zwischen „wir“ und „sie“ nahe. Auf der einen Seite bilden die kanadischen Regisseur*innen aus der Ersten Welt ein selbstkritisches und reflektiertes „wir“, während ein „sie“ postuliert wird, welches sich aus den volksnahen und arbeitenden argentinischen Klassen zusammensetzt, die neue Formen der produktiven Beziehungen ausprobieren, um ihre Arbeitsplätze zu erhalten und dabei eine Alternative zum Kapitalismus aufbauen. Dieser Gegensatz versinnbildlicht sich in dem Satz, welcher die Darstellung der Geschichte übernommener Betriebe eröffnet: „Wo wir herkommen, ist eine geschlossene Fabrik lediglich ein unvermeidbarer Effekt des Modells, das Ende der Geschichte; in Argentinien ist es der Anfang.“

Eine andere Einschreibung der Andersartigkeit kann man in einer Szene in der Ex-Zanón-Fabrik in Neuquén beobachten, in der Lewis, einer der Regisseur*innen, mit Raúl Godoy, einem Aktivist der PTS, spricht. Der Regisseur und Interviewer weist auf den Sachverhalt des Privatbesitzes hin, der in Konflikt mit der Fabrikbesetzung stehe. Er sagt auf Englisch: „Ihr steht vor einer Fabrik, die 90 Millionen Dollar wert ist und welche du und deine Kollegen für euren eigenen Vorteil übernommen haben. Wir haben ein Wort dafür: Es heißt Diebstahl“. Der Gewerkschaftsvertreter lächelt angesichts der Provokation des Dokumentarfilmers und antwortet auf Spanisch: „Wir... es gibt noch ein anderes Wort dafür, dass nennt sich Enteignung, und das ist es, was wir beabsichtigen.“ Auf der Ebene der Äußerung können wir feststellen, dass ein Gegensatz zwischen den Regisseur*innen – charakterisiert durch die englische Sprache und eine Lesart, welche die Übernahme mit Diebstahl gleichsetzt – und den Arbeiter*innen der Zanón-Fabrik sowie potenziell allen Spanisch-Sprechenden, konstruiert wird, welche die Übernahme als eine legitime Art der Enteignung verstehen. Aufgrund des *Ethos* der Aussagenden, welche während des gesamten Films als Anti-Globalisierungs-Aktivist*innen charakterisiert werden, ist es dennoch möglich, diese Unterhaltung als einen Vorschlag zu verstehen, um den rechtlichen und interpretativen Streit zwischen dem Primat des Privateigentums (Besetzung als Diebstahl) und dem Primat des Rechts auf Arbeit (welches einen Anspruch auf Enteignung inaktiver Fabriken stellt) zu thematisieren.

Dennoch war dies aus Sicht einiger argentinischer Arbeiter*innen einer der Punkte, der eine öffentliche Ablehnung des Dokumentarfilms hervorrief. In einer Mitteilung der *Movimiento Nacional de Fabricas Recuperadas por*

sus Trabajadores (Nationalen Bewegung der durch ihre Arbeiter zurückgewonnenen Fabriken, MNFRT) vom 20. April 2004 unter der Überschrift: „*The Take* gibt nicht die Realität zurückgewonnener Fabriken in Argentinien wieder“ heißt es, der Film positioniere sich beim Titel beginnend als „ein klares Zeugnis des illegalen Charakters, der einigen Konflikten innewohnen kann, was sich als sehr gefährlich für die Gesamtheit der übernommenen Fabriken herausstellen kann“. Zudem kritisieren die Arbeiter*innen, die Erzählung weise „schwerwiegende Fehler in der Diagnose der sozialen Realität Argentiniens“ auf und sei nicht repräsentativ für den Prozess der Arbeitskämpfe.¹²

Fasinpat. Fábrica sin patrón (*Fasinpat. Fabrik ohne Chef*, 2004) wurde vom italienischen Regisseur Daniele Incalcaterra realisiert und von *DI producciones*, *Televisione Svizzera Italiana* (TSI), *Digilab* und dem argentinischen Produktionsclub *Sudacine* produziert. Die letztgenannte Gruppe, welche ihre Aktivitäten im Jahr 2002 aufnahm, zählt Produzent*innen des INCAA unter ihren Mitgliedern. Der Dokumentarfilm berichtet von der Besetzung der Zanón-Fabrik, der Organisation der Arbeiter*innen innerhalb der Fabrik, ihrer Entscheidungsfindungen und dem Verlauf der rechtlichen Auseinandersetzung. Er erhielt verschiedene nationale wie internationale Auszeichnungen, z.B. den ersten Preis für den besten Film bei den *Filmmaker-Festivals* von Mailand (2004), und lief im offiziellen Programm der Filmfestivals *Bafici Buenos Aires* (2005), Toulouse (2004) und Tandil (2004). Zudem wurde er auf diversen solidarischen Festivals, in Kulturzentren, im universitären Bereich und in anderen übernommenen Fabriken in Argentinien sowie weltweit gezeigt, welche die Erfahrung von Zanón zum Vorbild nahmen (*Viomed* in Griechenland oder *Rimaflow* und *Officine Zero* in Italien sind einige Beispiele).

Wenngleich Incalcaterra auch italienischen Ursprungs ist, so lebte er zwischen 1969 und 1981 in Argentinien, so dass er eine bewegte Etappe der nationalen Geschichte – den *Cordobazo*¹³, die demokratische Rückkehr der dritten peronistischen Regierung 1973 sowie die nachfolgende zivil-militärische Diktatur von 1976-1983 – miterlebte. In diesen Jahren war er Klassenkamerad von Marco Bechis, dem italienisch-chilenischen Regisseur der argentinisch-italienisch-französischen Koproduktion *Garage Olimpo*

12 Die gesamte Mitteilung ist auf dem alternativen Kommunikationsportal *Indymedia* (Barcelona) abrufbar: <http://barcelona.indymedia.org/newswire/display/144038/index.php>, letzter Aufruf: 20.7.2016.

13 Volksaufstand gegen die Militärdiktatur Ende Mai 1969 in der Industrie- und Universitätsstadt Cordoba. (Anm. d.Ü.).

(Junta, 1999), weshalb die Filme *Incalcaterras* von diesen Erlebnissen geprägt sind. So drehte er 1995 den Film *Tierra de Avellaneda (Der Boden von Avellaneda)*, welcher die Geschichte einer 15-Jährigen erzählt, die in einem Massengrab die Reste ihrer während der letzten Diktatur ermordeten Eltern sucht, ausgehend von einer Rekonstruktion der Arbeit des argentinischen anthropologisch-forensischen Teams¹⁴. In einigen Szenen des 2004 gedrehten Films *Fasinpat* ist es ebenso möglich, die Bedeutung herauszustellen, welche der Regisseur den Jahren der Diktatur beimisst: Die Entscheidung der Arbeiter*innen in der Versammlung an der Demonstration zum 24. März¹⁵ teilzunehmen oder nicht, die Bilder der Demonstration gegen die Diktatur, die Kontextualisierung der Anfänge der Fabrik.

In diesem Dokumentarfilm lassen sich Spuren des italienisch-argentinischen Ursprungs wiederfinden. Die Erzählung stellt die Verbindungen des Besitzers, dem Italiener Luigi Zanón, mit der militärischen und politischen Machtelite Argentiniens heraus und betont gleichzeitig seine italienische Nationalität. Mit der Erzählstimme aus dem Off über Bilder von der Frontseite der Fabrik wird von der Beziehung des Unternehmers mit dem argentinischen Militär berichtet, beginnend mit der Fabrikeröffnung während der letzten argentinischen Diktatur. Dafür wird auf Archivaufnahmen der Fabrikeröffnung zurückgegriffen, in denen Zanón erklärt: „Die Entscheidung wurde beeinflusst durch die Sicherheit, welche uns die Streitkräfte seit ihrer Machtübernahme vom 24. März 1976 geboten haben.“ Die Archibilder zeigen ihn in Halbnahe, schwarz-weiß, am Rednerpult mit Mikrofon im Anzug gemeinsam mit anderen Persönlichkeiten. Durch einen Zoom wird das Gesicht Zanóns in Nahaufnahme gezeigt. Während die Stimme aus dem Off von „blutigen Jahren“ spricht, werden auch Farbaufnahmen von Militärs und Mitgliedern der Kirche gezeigt, was den Eindruck der Verwicklung mit diesen Machteliten verstärkt.

In Bezug auf diese Verbindungen mit der Machtelite jener Zeit wird Zanón danach gemeinsam mit Raúl Alfonsín zum Zeitpunkt der Rückerlangung der Demokratie gezeigt, während die Stimme aus dem Off bekräftigt, obwohl man die Militärs vor Gericht gebracht hätte, würden „ihre wirtschaftlichen Komplizen weiter Geschäfte machen“. Dies wird begleitet von einem Archibild des ehemaligen italienischen Präsidenten Sandro Pertini (1978-1985), der Zanón mit einem Orden auszeichnete. Im Gegensatz zu anderen Dokumentarfilmen über diese Fabrik werden hier über die Beziehungen mit dem

14 Das *Equipo Argentino de Antropología Forense* ist eine 1984 gegründete interdisziplinäre Gruppe, die mit u.a. archäologischen Methoden versucht, die Überreste von Verhafteten oder Verschwundenen in Massengräbern zu identifizieren. (Anm. d.Ü.).

15 Jahrestag des Militärputsch von 1976 (Anm. d.Ü.).

Nationalstaat hinaus auch die internationalen herausgestellt, in diesem Fall zwischen einem italienischen Unternehmer, der Geschäfte in Argentinien macht, und der politischen Macht Italiens, die ihn dafür auszeichnet. Schließlich wird ein Foto vom ehemaligen argentinischen Präsidenten Menem mit Zanón in Nahaufnahme gezeigt, auf dem sich beide in die Augen schauen. Die Stimme aus dem Off stellt den Zusammenhang zur neoliberalen Dekade mit der Strafflosigkeit der Militärs, den Privatisierungen und hohen Arbeitslosenzahlen her. Die Stimme Zanóns ertönt als Archivaufnahme und nicht mittels Interviews der Regisseur*innen, wie bei *The Take*. Zudem wird ein Video von 1993 eingefügt, in dem Menem die Fabrik betritt. Vom Rednerpult aus spricht Zanón in einer Mischung aus Spanisch und Italienisch, danach der Gouverneur von Neuquén und schließlich Menem, der seine Unterstützung zeigt und Investitionen verspricht.

Gleichzeitig werden die Arbeiter*innen in der Gegenwart dargestellt, wie sie die zivil-militärische Diktatur ablehnen: In der Versammlung diskutieren sie die Wichtigkeit, an der Demonstration vom 24. März 2003 teilzunehmen, es werden Bilder der Kundgebungen eingefügt, mitsamt den Gesängen: „Springt, springt! Wer nicht springt, ist ein Militär.“ Zudem wird der Aufbau einer anti-bürokratischen Gewerkschaft hervorgehoben. Dadurch gibt der Dokumentarfilm den Arbeiter*innen und ihren Formen des Widerstands und der Organisation einen herausgehobenen Platz und führt gleichzeitig eine gewisse historische Tiefe ein, die nicht nur auf die 1990er Jahre als Auslöser der Krise verweist, sondern die Aufmerksamkeit auch auf historische Kämpfe der Arbeiter*innen-Bewegung – aber auch Kämpfe von Studierenden und für die Menschenrechte – lenkt, welche sich in Argentinien in den vorangehenden Jahren ereigneten.

Im Gegensatz zu den anderen in dieser Arbeit analysierten Dokumentarfilmen erscheint Incalcaterra physisch nicht in den Dokumentarfilmszenen, es gibt keinen „anderen“ Ausländer, welcher die argentinischen Arbeiter*innen befragt. Dennoch enthält eine Szene im Rahmen der Verbreitung der Aktivitäten des Arbeitskampfes der Zanón-Fabrik eine andere Markierung von Internationalismus: Eine Gruppe von Arbeiter*innen verfasst eine Pressemitteilung, als sie von einem Anruf aus Brüssel, dem Zentrum der Europäischen Union, unterbrochen wird. Später werden sie berichten, dass zwei Kolleg*innen dorthin eingeladen wurden, um ihre Erfahrungen zu teilen. Das Szenenbild zeigt den Kollegen beim Verfassen der Pressemitteilung im Vordergrund und den Kollegen, der per Telefon mit der Kontaktperson in Belgien spricht, weiter hinten. Dieses Spiel mit Vordergrund und Hintergrund entspricht als Symbol der Idee, den argentinischen Arbeitskampf zu privilegieren, während hervorgehoben wird, dass hinter den Arbeiter*innen

ebenso die Solidarität aus anderen, auch entwickelten Ländern steht, die den Arbeitskampf verfolgen und unterstützen.

Fazit

Im untersuchten Zeitraum haben sich die transnationalen Unterstützungs- und Finanzierungsnetzwerke als wesentliche Voraussetzung für die Realisierung der Mehrheit der Dokumentarfilme über übernommene Fabriken erwiesen. Während spätere Dokumentarfilme und auch Spielfilme, die sich mit diesem Thema auseinandersetzten, mit nationalen Finanzmitteln vom INCAA, dem Canal Encuentro und andere Institutionen produziert wurden, gab es in den ersten und schärfsten Jahren der Krise (die mit dem Höhepunkt der Fabrikbesetzungen sowie dem Moment, an dem die meiste internationale Aufmerksamkeit auf Argentinien gerichtet war, zusammen fällt) keine Finanzierungshilfen für solche Produktionen. Wohl aber gab es Gruppen von Aktivist*innen und organisierten Videofilmer*innen, die den sozialen Bewegungen verbunden und mit der Situation der Arbeiter*innen in diesen Fabriken vertraut waren, Unterstützung anboten und zudem in Eigenregie und fast ohne Ressourcen Amateurdokumentationen drehten. An inländischen Gruppen sind in diesem Zusammenhang unter anderem *Alavío*, *Contraimagen*, *Beodo Films* und *Kino Nuestra Lucha* zu nennen.

Die Unterstützung durch ausländische Fonds und die Mitarbeit von Regisseur*innen aus anderen Ländern, sowie der Vertrieb dieser Dokumentarfilme über transnationale Netzwerke von Aktivist*innen, hat eine weite Verbreitung in verschiedenen Ländern befördert. Zusätzlich zu den Vorführungen in Argentinien wurden die Dokumentationen über übernommene Fabriken in verschiedenen alternativen Zentren in Deutschland, Kanada, Spanien, Frankreich, Italien und Griechenland gezeigt. In einigen Fällen wurden sie mit Untertiteln in den jeweiligen Sprachen versehen, was ihre Verbreitung beförderte. Die Mehrheit der Filme steht auf Internetplattformen zur Verfügung.

Alle analysierten Dokumentationen sind von Bemühungen geprägt, die Situation der besetzten Fabriken in Argentinien zu verstehen, sowie von einer gewissen Empathie gegenüber dem Kampf der Arbeiter*innen. Dennoch haben wir, ohne diese guten Intentionen herabwürdigen zu wollen, auch die zeitweise entstandenen Ambivalenzen und Spannungen untersucht, die dadurch entstanden, dass die Dokumentationen durch Verflechtungen von lokalen und transnationalen Akteuren realisiert wurden und somit einen mehr oder weniger externen Blick auf die Konflikte darstellen. Die Thematisierung des argentinischen Falls ist in manchen Fällen nur Teil einer Kette von Situationen und Szenarien. Die assoziative Verkettung produziert eine

Oberflächlichkeit, welche die Besonderheit und historische Einzigartigkeit zugunsten von Verallgemeinerungen einebnet, die an politischen Thesen ausgerichtet sind. Dies ist vor allem in *The Take*, aber auch in *Mate, Ton und Produktion* und in geringerem Maße in *Fasinpat* der Fall. An dieser Stelle muss darauf hingewiesen werden, dass *The Take* aus einer gänzlich externen Perspektive das argentinische Fallbeispiel konstruiert, was dazu führte, dass einige Arbeiter*innen aus einer der Fabrik-Besetzungsbewegungen ihre Ablehnung öffentlich zum Ausdruck brachten. In *Mate, Ton und Produktion* ermöglicht die Zusammenarbeit zwischen inländischen Gruppen und Ausländer*innen, die sich wie Alavío und Ak Kraak politisch mit den Kämpfen der sozialen Bewegungen identifizierten, eine stimmigere und besser artikulierte Darstellung des argentinischen Konflikts. In diesem Sinne wird in *The Take* eine vertikale Darstellung des Prozesses konstruiert, in dem sich die globalisierungskritischen Filmschaffenden als „Aufklärer*innen“ positionieren, die Licht auf den Fall werfen und ihn der Welt präsentieren. In *Mate, Ton und Produktion* kann hingegen ein eher horizontaler Aufbau beobachtet werden, da der politische „Aufklärungsprozess“ mit der Organisation und dem Kampf verbunden ist, den die Arbeiter*innen vorantreiben und den die Videoaktivist*innen porträtieren. Diese Lesart korrespondiert mit dem Profil eines selbstbestimmten, militanten und unabhängigen Aktivismus, wie er von den Gruppen Alavío und Ak Kraak vertreten wird. Im Fall von Klein und Lewis hingegen scheinen sich die Autor*innen in die Rolle von kritischen Journalist*innen und Intellektuellen zu begeben, die von außen und von oben – wie eine bestimmte audiovisuelle Rhetorik zeigt, deren Gebrauch wir in der Analyse herausgearbeitet haben – über die Bewegungen der Arbeiter*innen berichten.

Fasinpat, ein Film, der die Handschrift Incalcaterras und seines sozialen Engagements für den Kampf der Arbeiter*innen trägt und in Zusammenarbeit mit der argentinischen Gruppe Sudacine produziert wurde, gelingt es seinerseits, dem Thema eine gewisse historische und politische Dichte zu verleihen, da er den Zanón-Konflikt in Verbindung zu komplexeren und weitreichenderen Konflikten der argentinischen Geschichte setzt. Zudem vermittelt die Entscheidung Incalcaterras, im Film nicht physisch aufzutreten, auch die Idee einer Horizontalität in der Beziehung zu den Arbeiter*innen und dem Prozess von Kampf und Widerstand, der sich selbst zu erzählen scheint.

An dieser Stelle ist es wichtig anzumerken, dass jegliche kinematographische Repräsentation eines historischen Prozesses Elemente von Zurschaustellung, Schematisierung und Vereinfachung beinhaltet. Die Notwendigkeit, komplexe Prozesse verständlich darzustellen, das Gebot, lange Ketten von Ereignissen zusammenzufassen, und die künstlerische Anforderung, visuelle

Repräsentationen für konzeptionelle Interpretationen zu schaffen, bringen solche Risiken mit sich. Im Fall dieser bestimmten Auswahl von Dokumentarfilmen, die von externen Positionen aus gedreht wurden, scheinen sich diese Tendenzen durch die Verknüpfung mit diversen globalen Konflikten zu verstärken, auch wenn sich diese, wie bereits erwähnt, unterscheiden in Bezug auf das Niveau ihrer „Externalität“, hinsichtlich der verwendeten Finanzierungsmittel, bezüglich der Art und Weise, den Konflikt zu konstruieren und in der Darstellung des Prozesses des Kampfes der Arbeiter*innen sowie im Versuch, diese Distanzen zu überwinden. Diese Distanzen spiegeln sich wiederum in den Reaktionen der Arbeiter*innen gegenüber den Dokumentarfilmen wider, wie zum Beispiel der Ablehnung einiger gegenüber *The Take*, oder die Identifikation mit *Mate, Ton und Produktion* und *Fasinpat*.

Auch wenn es nicht das Ziel dieser Arbeit war, die untersuchten Werke mit Filmen zu vergleichen, die später mit Hilfe argentinischer Fördergelder produziert wurden, soll an dieser Stelle kurz darauf verwiesen werden, dass sich in neueren Produktionen über übernommene Fabriken eine neuartige Strategie der Darstellung auftut, die sich in der Dramatisierung oder Fiktionalisierung der Übernahme der Fabriken zeigt. Dies ermöglicht der filmischen Darstellung eine intimere und alltäglichere Annäherung an die Geschichten und Konflikte, indem sie die persönlichen und familiären Erlebnisse der Arbeiter*innen als integrale Teile des Kampfprozesses mit einschließt. Ebenso fällt auf, dass in den neueren argentinischen Produktionen der narrative Fokus ausschließlich auf den lokalen Erfahrungen liegt, ohne dass Muster konstruiert oder Verbindungen mit anderen, ähnlichen Erfahrungen hergestellt werden. Zu guter Letzt werden Identitäten oder kulturelle Aspekte nicht markiert, sondern naturalisiert oder nicht problematisiert.

Die kritischen Reflexionen über die Art des Aufbaus der Erzählungen über besetzte Fabriken, die wir an diesen – vom Standpunkt des transnationalen Aktivismus realisierten – Dokumentarfilmen erläutert haben, stellen nicht die Wichtigkeit in Frage, welche die Filme in Bezug auf die Dokumentation, Sichtbarmachung und Legitimation der Kämpfe für das Recht auf Arbeit hatten. Diese Dokumentarfilme wurden in verschiedenen Räumen des Widerstands in unterschiedlichen Kontexten effektiv verbreitet, was dazu beitrug, Solidaritätsnetzwerke national wie international zu stärken.

*Übersetzung aus dem argentinischen Spanisch:
Cedric Jürgensen & Olaf Berg*

Literatur

- Coscia, Vanesa (2011): *Imágenes sindicales en el principal diario Argentino: un análisis de las dinámicas mediáticas ante el 'resurgimiento' del actor gremial 2004-2007*. Tesis doctoral, Facultad de Ciencias Sociales. Universidad de Buenos Aires.
- De La Puente, Maximiliano (2007): „Estética y política en el cine militante argentino actual“. In: *Question*, Bd. 1, Nr. 14, s/n, Buenos Aires, http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/30437/Documento_completo_.pdf?sequence=1, letzter Aufruf: 8.11.2016.
- Didi-Huberman, Georges (2013): „Cuando las imágenes tocan lo real“. In: AAVV: *Cuando las imágenes tocan lo real*, Madrid, http://www.macba.cat/uploads/20080408/Georges_Didi_Huberman_Cuando_las_imagenes_tocan_lo_real.pdf, letzter Aufruf: 8.11.2016.
- Gaines, Jane (1999): „Political mimesis“. In: Gaines, Jane, & Michael Renov (Hg.): *Collecting Visible Evidence*. London & Minneapolis, US-MN, S. 84-102.
- Hudson, Juan Pablo (2014): *Wir übernehmen. Selbstverwaltete Betriebe in Argentinien. Eine militante Untersuchung*. Wien.
- Klein, Naomi (2001): *No Logo! Der Kampf der Global Players um Marktmacht*. München.
- Klein, Naomi (2007): *Die Schock-Strategie. Der Aufstieg des Katastrophen-Kapitalismus*. Frankfurt a.M.
- Longoni, Ana (2011): „Tres coyunturas del activismo artístico en la última década“. In: Fondo Nacional de las Artes (Hg.): *Poéticas Contemporáneas*, Buenos Aires, S. 43-46.
- Lusnich, Ana Laura (2009): „El cine político y social en la Argentina entre 1969 y la actualidad“. In: Lusnich, Ana Laura, & Pablo Piedras (Hg.): *Una historia del cine político y social en Argentina (1969-2009)*. Buenos Aires, S. 23-43.
- Mestman, Mariano (1995): „Notas para un cine de contrainformación y lucha política“. In: *Revista Causas y Azares*, Nr. 2, Herbst, Buenos Aires, S. 144-161.
- Mestman, Mariano (2013): „Imágenes de archivo / Memorias del trabajo. En torno a la crisis argentina de 2001“. In: Anderman, Jens, & Alvaro Fernández Bravo (Hg.): *La escena y la pantalla. Cine contemporáneo y el retorno de lo real*. Buenos Aires, S. 243-262.
- Mestman, Mariano (2014): „Opciones visuales en torno a la protesta obrera“. In: *Archivos de historia del movimiento obrero y la izquierda*, Nr. 4, Buenos Aires, S. 11-30.
- Nichols, Bill (1997): *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona.
- Plantinga, Carl (1997): *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*. New York, US-NY.
- Servedio, Silvina, & Cintia Torres (2004): *Confrontación: Alternativo/Alterativo. Grupo Alavio / Magoya films*. Informe final de la materia Comunicación II, Ciencias de la Comunicación, Universidad de Buenos Aires.
- Zarowsky, Mariano (2004): „El 'documental piquetero'“. In: Vinelli, Natalia, & Carlos Rodríguez Esperón (Hg.) *Contrainformación. Medios alternativos para la acción política*, Buenos Aires, S. 67-88

Anschriften der Autorinnen

Vanesa Coscia
 vanesa.coscia@gmail.com

Marina Moguillansky
 mmoguillansky@gmail.com